ANLEITUNG

zum

General-Bass

von

Emanuel Aloys Förster.

Bey Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Pr. 1 Rthlr. 8 Gr.



Vorrede.

Die Musik bestehet aus Melodie und Harmonie. Die meisten musikalischen Instrumente haben bloss Melodie; einige nebst der Melodie etwas Harmonie; das Clavier ist das Instrument, welches nebst der Melodie die reichste Harmonie hat, und doch sind unter der erstaunlichen Menge von Clavierspielern nur wenige, die mit der Harmonie bekannt sind. Von einem Geiger oder Blaser ist nicht zu fordern, dass er Kenntnisse von der Harmonie habe; auch ist er desto schätzbarer, wenn er sie hat: aber für einen Clavierspieler, sey er auch Dilettant, ist es fast eine Schande in derselben unerfahren zu seyn.

Es ist wahr, der Generalbass wurde zur Unterstützung der Sänger in der Kirche erfunden, und wird aus eben der Ursache den Organisten noch heut zu Tage in Ziffern vorgelegt, deren Sache es ist, sich vorzüglich im Zifferspiele zu üben: allein wird denn nicht auch in gesellschaftlichen Zirkeln gesungen, wo das Clavier meistens allein die Singenden unterstützen muss, und noch dazu öfters aus Partituren? Aber auch dieses sey bey Seite gesetzt; soll der Clavierspieler sein Stück wie eine Maschine herunter spielen, ohne die Haupt-Tonleiter, aus der das Stück gesetzt ist, ohne die Neben-Tonleitern, in die es ausweichet, ohne die Accorde und den Gang der Harmonie u. s. w. zu verstehen?

Dass die meisten Clavierspieler in der Harmonie Fremdlinge sind, ist vielleicht Ursache, dass jene Compositionen, die nicht nur die Ohren, sondern auch den Verstand beschäftigen, und nur einiger

Massen über das Alltägliche, und über die Tanzmusik hinaus gehen, nicht verstanden, und deshalb verachtet werden.

Ich glaube deswegen, dass es nicht zu viel ist zu fordern, dass jeder auch nur mittelmässige Clavierspieler, selbst das schöne Geschlecht nicht ausgenommen, Kenntnisse der Harmonie besitzen müsse, wenn er sich seines Instruments nicht unwürdig machen will.

Ich habe gesucht in gegenwärtiger Anleitung zum Generalbass vorzüglich Dilettanten nützlich zu werden. Kürze und Deutlichkeit war zugleich mein Bestreben. Die Zeit wird lehren, ob ich einigen Beyfall verdiene.

Anleitung
zum
General-Bass.

Erstes Kapitel.
Von den Tonleitern, Intervallen und Bewegungen.

§. 1.

Auf dem Clavier, so wie in der practischen Musik überhaupt, nennt man die kleinste Fortschreitung von einer Taste zur nächst daran liegenden einen halben Ton. Zwey halbe Töne machen einen ganzen Ton. Eine abgemessene Fortschreitung nach ganzen und halben Tönen gibt die Tonleitern. Die Art und Weise, wie die halben Töne zwischen den ganzen Tönen in der Tonleiter liegen, gibt die Tonarten.

§. 2.

In der heutigen Musik gibt es nur zwey Tonarten: die harte (dur) und die weiche (moll); Tonleitern aber sind auf dem Clavier zwölf von jeder Tonart, das ist: zwölf harte und zwölf weiche Tonleitern: denn jede Taste oder Klang, deren auf dem Clavier zwölf von verschiedenen Namen sind, kann zum ersten Tone oder zur ersten Stufe genommen werden, nach welcher hernach die übrigen Stufen bestimmt werden. Auf dem Papier gibt es mehr Tonleitern, als auf dem Clavier, weil jede Taste zweyerley Namen hat, wie *fis* und *ges*, *cis* und *des*, *h* und *ces* u. s. w.

§. 3.

Es ist von Wichtigkeit die Noten, wenn sie auch auf dem Clavier eine gemeinschaftliche Taste haben, in ihrer Benennung genau zu unterscheiden; z. B. *es* von *dis*, *as* von *gis* u. s. w. weil der Schüler sonst sich keinen rechten

Begriff von einer Tonleiter machen könnte, und alle Augenblicke in Irrthum gerathen würde. Man mache sich folglich die Benennungen der Noten, nämlich der durch ein Kreuz erhöhten: *cis*, *dis*, *eis*, *fis*, *gis*, *ais*, *his*; und der durch ein *b* erniedrigten: *ces*, *des*, *es*, *fes*, *ges*, *as*, *b*, geläufig. Auch sind die durch ein einfaches Kreuz doppelt erhöhten, als Doppel *fis*, Doppel *cis*; und die durch zwey Bee doppelt erniedrigten, wie Doppel *b*, Doppel *es*, nicht zu vergessen.

§. 4.

Die Tonleitern werden durch die Vorzeichnung von Kreuzen oder Been im Anfange eines Stückes von einander unterschieden: die ganzen und halben Töne folgen sich jedoch in jeder harten und in jeder weichen Tonleiter auf die nämliche Art. Eine *Dur*- und eine *Moll*-Tonleiter steht immer unter einer Vorzeichnung, wie der Zirkel bey Nr. 1. ausweiset. Die Tonleitern *fis*-dur, und *dis*-mol mit 6 Kreuzen; *cis*-dur und *ais*-moll mit 7 Kreuzen wie auch *ces*-dur, und *as*-moll mit 7 Been, sind auf dem Zirkel nicht angezeigt, weil jeder Schüler, wenn er die übrigen Tonleitern gut weiss, diese leicht ersetzt, und weil diese Tonleitern auch ausserordentlich selten vorkommen.

Die Kreuze gehen in folgender Ordnung: *fis*, *cis*, *gis*, *dis*, *ais*, *eis*, *his*; und die Bee: *b*, *es*, *as*, *des*, *ges*, *ces*, *fes*.

§. 5.

Jede Tonleiter, sie sey dur oder moll, hat sieben Stufen von ganzen oder halben Tönen. Die Dur-Tonleiter schreitet folgender Massen fort:

Von	der	1.	zur	2.	Stufe	1	Ton.
-	-	2.	-	3.	-	1	-
-	-	3.	-	4.	-	$\frac{1}{2}$	-
-	-	4.	-	5.	-	1	-
-	-	5.	-	6.	-	1	-
-	-	6.	-	7.	-	1.	-
-	-	7.	-	8. od. 1.		$\frac{1}{2}$	-

Man sieht demnach, dass die Dur-Tonleiter 5 ganze und zwey halbe Töne hat, und dass der erste halbe Ton von der dritten zur vierten Stufe liegt, und der zweyte halbe Ton von der siebenten zur ersten.

Die Moll-Tonleiter hat zwar nach der Vorzeichnung ebenfalls fünf ganze und zwey halbe Töne, von welchen letzten der erste von der zweyten zur dritten Stufe, und der zweyte von der fünften zur sechsten Stufe ist, aber in Ansehung der siebenten Stufe, welche in jeder Dur-und Moll-Tonleiter die wichtigste ist, und die *empfindsame* oder *charakteristische* Note, oder auch der *Leitton* heisst, ist besonders zu erinnern, dass, da sie allezeit einen halben Ton unter der ersten Stufe stehen muss, der Componist verbunden ist, sie überall im Laufe des Stückes anzuzeigen, weil sie in der Vorzeichnung nicht angedeutet wird, und dass jeder Generalbass-Schüler sich dieselbe besonders bekannt machen müsse.

Es gibt zwar einen Harmonie-Lehrer, welcher die empfindsame Note verwirft und überflüssig macht, allein der Generalbass-Schüler lasse sich vor der Hand nicht irre machen, und in der Folge, hoffe ich, wird er hinlänglich von ihrer Wichtigkeit überzeugt werden. *A*-moll hat z. B. nichts vorgezeichnet; wessen Ohr aber ist im Stande die Stelle bey Nr. 2. ohne *gis*, so wie sie da steht, zu vertragen? Die siebente Stufe muss demnach ein jeder Moll-Tonleiter durch ein Kreuz oder Auflösungszeichen erhöhet werden: folglich sind die sieben Stufen von *A*-moll: *a*, *h*, *c*, *d*, *e*, *f*, *gis*; und von *C*-moll: *c*, *d*, *es*, *f*, *g*, *as*, *h*; und so in allen übrigen Moll-Tonleitern.

Dass Fälle vorkommen, wo der Bass von der ersten zur fünften Stufe abwärts, wie bey Nr. 3, bey der Vorzeichnung bleibt; und von der fünften zur ersten Stufe aufwärts nebst der siebenten Stufe auch die sechste erhöhet wird, wie bey Nr. 4 zu sehen ist, geschieht des Wohlklanges wegen, und beweiset gegen obige Regel nichts. Auch die melodischen Läufer werden auf- und abwärts in Ansehung der sechsten und siebenten Stufe auf verschiedene Art gemacht, wie ein aufmerksamer Schüler in allen Compositionen von selbst bemerken wird.

Was *Rameau* unter seiner *note sensible* verstanden habe, kann uns gleichgültig seyn, mir ist und bleibt die siebente Stufe wichtig genug, um ausgezeichnet zu werden.

§. 6.

Man theilt die Tonleiter auch in die *diatonische*, *chromatische* und *enharmonische* ein: bey unserer jetzigen Musik gibt es aber weder eine *chromatische*, noch eine *enharmonische* Tonleiter, wohl aber einzelne zufällig erhöhte oder erniedrigte Töne; welche *chromatisch* genannt werden können; und jede Taste auf dem Clavier kann *enharmonisch* heissen, weil sie auf dem Papier auf zweyerley Art erscheint, z. B. *c* und *his*; *cis* und *des*, *h* und *ces*; u. s. w. Dieses macht darum noch keine Tonleiter aus. Jede Tonleiter, sie mag *dur* oder *moll* seyn, ist, ihre Vor-

zeichnung vorausgesetzt, alle Zeit *diatonisch.* Von einzelnen *chromatischen* und *enharmonischen* Noten und Accorden wird in der Folge mehr gesprochen werden.

§. 7.

Jede Tonleiter, sie sey *dur* oder *moll*, hat fünf verwandte Tonleitern, welche auf dem Zirkel Nr. 1. jederzeit in drey Fächern beysammen stehen, so dass die Haupttonleiter in der Mitte ist; z. B. *C*-dur hat *A*-moll, *G*-dur, *E*-moll, *F*-dur und *D*-moll zu Verwandten, *A*-moll hat *C*-dur, *G*-dur, *E*-moll, *F*-dur, und *D*-moll u. s. w. Auch die Tonleitern von einerley Namen, wie *C*-dur und *C*-moll; *D*-dur und *D*-moll u. s. w. haben eine gewisse Verwandtschaft unter einander, wie solches häufig in Compositionen zu finden ist.

Wie nicht nur die verwandten Tonleitern, sondern auch alle übrigen entfernten Tonleitern mit einander in Verbindung stehen, wird an seinem Orte vorkommen.

§. 8.

Die Vergleichung zweyer Töne oder Klänge in Ansehung ihrer Grösse oder Entfernung von einander, nennt man ein *Intervall.* Alle *Intervalle* werden in dieser Anleitung lateinisch: nämlich *Secunden*, *Terzen*, *Quarten*, u. s. w. die Stufen der Tonleitern hingegen deutsch genannt, als: die *erste*, *zweyte*, *dritte* Stufe u. s. w. Jede Tonleiter kann z. B. nur *eine* fünfte Stufe, aber vielerley *Quinten* haben. Die fünfte Stufe in *C*-dur bleibt allezeit *g*; aber jede Stufe der *C*-dur Tonleiter hat ihre *Quinte.* Es ist unumgänglich nothwendig, diesen Unterschied genau zu beobachten.

§. 9.

Wenn ein Ton eine Stufe höher steht, als der andere, so heisst der obere Ton ein Intervall von einer Secunde; stehet ein Ton zwey Stufen höher, so heisst er eine Terze u. s. w. Da jeder Ton oder Stufe erhöhet und erniedriget werden kann, so gibt es daher mehrere Secunden, Terzen u. s. w. Ich erinnere nochmals, die Töne in ihrer Benennung nicht zu verwechseln, das ist: *es* nicht *dis*, *ces* nicht *h* u. s. w. zu nennen. Man zählt:

3 *Secunden*: die *kleine*, die einen halben Ton beträgt Nr. 5. bey a; die *grosse*, die einen ganzen Ton macht: bey *b*; und die *übermässige* die 1½ Ton beträgt bey *c*.

4 *Terzen*: die *verminderte* von 1 Ton Nr. 6. bey *a*; die *kleine* von 1½ Ton bey *b*; die *grosse* von 2 Tönen, bey *c*; und die *übermässige* von 2½ Tönen bey *d*.

5 *Quarten:* die *verminderte* Nr. 7. bey *a*; die *reine* bey *b*; und die *übermässige* bey *c*. Die reine Quarte beträgt 2½ Ton, die verminderte ist ½ Ton tiefer, und die übermässige ½ Ton höher als die reine.

3 *Quinten:* die *verminderte* oder *falsche* Nr. 8. bey *a*; die *reine* bey *b*; und die *übermässige* bey *c*. Die reine Quinte beträgt 3½ Ton; die verminderte ist ½ Ton tiefer, die übermässige ½ Ton höher, als die reine.

4 *Sexten*: die *verminderte* Nr. 9. bey *a*; die *kleine* bey *b*; die *grosse* bey *c*; und die *übermässige* bey *d*; die kleine Sexte steht ½ Ton, die grosse 1 Ton höher als die reine Quinte; die verminderte ist fast von gar keinem Gebrauche, und die übermässige, die viel gebraucht wird, steht einen Ton unter der Octave.

3 *Septimen:* die *verminderte* Nr. 10. bey *a*; die *kleine* bey *b*; die *grosse* bey *c*. Die grosse Septime steht ½ Ton, die kleine 1 Ton, und die verminderte 1½ Ton unter der Octave.

3 *Octaven:* die verminderte Nr. 11. bey *a*; die *reine*, bey *b*; und die *übermässige* bey c.

3 *Nonen:* die *kleine* Nr. 12. bey *a*; die *grosse* bey *b*; und die *übermässige* bey *c*. Die None ist von der Secunde nur in der Bezifferung unterschieden, indem einige Accorde mit 9, andere mit 2 angezeigt werden.

§. 10.

Von allen diesen Intervallen muss man die *kleine* und *grosse Terze* und die *reine Quinte* genau kennen. Sodann auch die *verminderte Terze*; aber nur um sie zu vermeiden: denn sie ist von so wenigem Gebrauche, dass, wo sie bey Ausweichungen in andere Tonleitern vorkommt, statt ihr allezeit die *kleine* Terze muss genommen werden; z. B. Nr. 13. bey *a* macht im zweyten Accorde *f* gegen das *dis* im Bass eine verminderte Terze, die hässlich klingt, und muss, ohne dass es bey der Bezifferung angezeigt wird, wie bey *b* gespielt werden. Wenn einer weiss, zu welcher Tonleiter jeder Accord gehört, so wird er niemals eine verminderte Terze nehmen, weil sie in keiner Tonleiter enthalten ist. Obiger Septimen-Accord gehört unstreitig in die *E*-moll Tonleiter, wenn gleich der erste und dritte Accord in *A*-moll ist.

Auch in den Fällen, wo ein Intervall gegen das andere in den Mittelstimmen eine verminderte Terze machen würde, muss das obere Intervall erhöhet werden, um diese garstige Terze zu verhüthen; z. B. Nr. 14. bey *a* ist die Sexte *f gegen* die Quarte *dis* eine verminderte Terze, und muss wie bey *b* gespielt werden. Bey Nr. 15. *a* ist

im zweyten Accorde die Quarte *f* gegen die Secunde *dis;* und beym dritten Accorde die Quinte *f* gegen die Terze *dis* eine verminderte Terze, und werden wie bey *b* gespielt.

In der Melodie kommt jedoch die verminderte Terze häufig vor, wie bey Nr. 16, wo sie gut klingt; auch ist nicht gemeint, dass ein Componist die verminderte Terze in der Harmonie niemals brauchen dürfe; bey jählingen Ausweichungen kann sie Dienste leisten, und heut zu Tage ist ja das Bizarre oft schön; sie muss jedoch ausdrücklich angezeigt werden.

Nach und nach lernt man auch andere Intervallen, als die *übermässige Quarte* und die *übermässige Sexte* kennen; die übrigen machen keine Schwierigkeit.

§. 11.

Sämmtliche Intervalle werden eingetheilt in Consonanzen (Wohlklänge) und Dissonanzen (Uebelklänge). Die Consonanzen sind dem Gehör angenehm, die Dissonanzen hingegen frappiren dasselbe mehr oder weniger. Sind die Dissonanzen zu hart, so müssen sie durch einen vorhergehenden Accord vorbereitet werden: in diesem Falle gehören zu einer Dissonanz allezeit drey Accorde, beym ersten wird nämlich die Dissonanz vorbereitet, beym zweyten erscheint sie als Dissonanz, und beym dritten nimmt sie diejenige Wendung, die ihr die Natur angewiesen hat; oder wie man es musikalisch nennt, sie wird aufgelöset. Man sehe das Beyspiel Nr. 17. Bey *a* ist der dissonirende Accord. Das *e*, die Septime, klingt widrig. So ein Accord kann nicht vorkommen, wenn nicht ein anderer voraus gegangen ist, worin der widrige Ton als Consonanz erscheint. Bey *b* ist die Dissonanz vorbereitet, und bey *c* wird sie aufgelöset, wiewohl diese drey Accorde noch keinen Sinn machen; indem beym dritten Accorde ebenfalls eine Dissonanz ist, nämlich die Quinte *c*, welche beym zweyten Accorde als Consonanz vorbereitet ist, und die ihre Auflösung nöthig hat, folglich einen vierten Accord erwarten lässt.

§. 12.

Die Consonanzen theilt man ein in *vollkommene* und *unvollkommene.* Die reine Quinte und die reine Octave sind vollkommene Consonanzen; die kleine und grosse Terze, die kleine und grosse Sexte aber unvollkommene Consonanzen. Die reine Quarte kann Consonanz oder Dissonanz seyn, je nachdem ihre Verhältnisse sind. So kann auch bey gewissen Accorden eine Consonanz zur Dissonanz; und umgekehrt eine Dissonanz zur Consonanz werden, wie

wir in der Folge sehen werden. Auch die Dissonanzen kann man füglich eintheilen in solche, die, weil sie nicht übel klingen, keiner Vorbereitung bedürfen, und in solche, die wegen ihrer Härte allezeit vorbereitet werden müssen; aufgelöset muss jedoch jede Dissonanz werden.

§. 13.

Es gibt dreyerley *Bewegungen*, die *gerade*, die *Gegen*- und *Seitenbewegung*. Wenn zwey Stimmen zugleich hinauf oder hinunter gehen, nennt man es die gerade Bewegung, z. B. Nr. 18. bey *a*. Wenn eine Stimme hinauf, die andere hinab gehet, nennt man es die Gegenbewegung bey *b*; und wenn eine Stimme auf demselben Tone stehen bleibt, die andere aber sich fortbeweget, so nennt man es die Seitenbewegung.

§. 14.

Wiewohl das Accompagnement *drey- vier-* oder *fünfstimmig* seyn kann, so wird doch hier nur vorzüglich das vierstimmige gelehrt, weil die übrigen keine Schwierigkeit machen, wenn man dieses gut begriffen hat. Die vier Stimmen unterscheidet man in der Benennung dadurch, dass die oberste Stimme der Discant, die unterste der Bass, die obere Mittelstimme der Alt, die untere Mittelstimme der Tenor heisst.

§. 15.

Zwey reine Quinten und zwey reine Octaven sind hinter einander in gerader Bewegung zu machen verboten. Nr. 19. Sind aber die Quinten von verschiedener Grösse, so sind sie vorzüglich in den Mittelstimmen erlaubt, doch geht die verminderte Quinte nicht leicht hinauf. Man sehe die Beyspiele bey Nr. 20. Ein Beyspiel, wo die verminderte Quinte hinauf gehet, steht bey Nr. 21, wider das vermuthlich niemand etwas einwenden wird.

§. 16.

Die sogenannten *verdeckten* oder *heimlichen* Quinten und Octaven sind hin und wieder in Lehrbüchern scharf verboten; da sie aber besonders in den Mittelstimmen nicht immer zu vermeiden sind, so ist dieses Verbot nicht so wichtig, wie jenes der reinen Quinten und Octaven, welche überall vermieden werden können. Es entstehen aber heimliche Quinten und Octaven, wenn man von einem andern Intervalle, das nicht Quinte ist, durch die *gerade*

Bewegung zu einer Quinte kommt; z. B. Nr. 22. bey *a* ist das erste Intervall eine Terze, von der in der *geraden* Bewegung zu der Quinte gegangen wird; bey *b* ist das erste Intervall eine Quarte, nach welcher in gerader Bewegung eine Quinte folgt. Bey *c* und *d* sind Beyspiele von heimlichen Octaven. Bey *e* sind die heimlichen Quinten und Octaven der vier vorhergehenden Beyspiele durch eine Viertelnote angezeigt. Der bekannte Waldhorngang, wie ihn die Natur gibt, bey N. 23 hat heimliche Quinten und Octaven, und niemand findet ihn widerwärtig. Ein feines Ohr und ein geläuterter Geschmack wird die heimlichen Quinten und Octaven leicht vermeiden, welche schlecht klingen.

Zweytes Kapitel.

Vom ersten Stamm - Accorde und seinen abgeleiteten.

§. 17.

Die ganze Harmonie lässt sich auf zwey Stamm-Accorde zurück führen, davon der erste der *Dreyklang* ist, von dem der *Sexten-Accord* und der *Quart-Sexten-Accord* abgeleitet werden.

§. 18.

Der Dreyklang besteht nebst dem Bass- oder Grundtone aus der *Terze* und *Quinte*; zur vierten Stimme wird die Octave genommen. Jedes Intervall wird vom Basstone aufwärts abgezählt.

§. 19.

Der Dreyklang ist viererley:

Der *harte* (dur), der aus der grossen Terze, reinen Quinte und reinen Octave bestehet, Nr. 24. *a.*

Der *weiche* (moll), der aus der kleinen Terze, reinen Quinte und reinen Octave bestehet, bey *b.*

Der *verminderte* bestehet aus der kleinen Terze, verminderten Quinte und reinen Octave bey *c.* In der Durtonleiter kommt er nur auf der 7. Stufe, und in der Molltonleiter nur auf der 2. Stufe vor.

Der *übermässige* bestehet aus der grossen Terze, übermässigen Quinte und reinen Octave bey *d.* Dieser Accord kommt selten vor. Die übermässige Quinte ist eine Dissonanz, die eine Stufe aufwärts gehet. Statt der Octave ist es oft besser die Terze bey diesem Accorde zu verdoppeln.

Wenn man die harte und weiche Tonleiter durchgehet, so sieht man, welcher Dreyklang jeder Stufe derselben zukommt; z. B.

C-dur:

1.	Stufe	*c.*	*e.*	*g.*	hart.
2.	-	*d.*	*f.*	*a.*	weich.
3.	-	*e.*	*g.*	*h.*	weich.
4.	-	*f.*	*a.*	*c.*	hart.
5.	-	*g.*	*h.*	*d.*	hart.
6.	-	*a.*	*c.*	*e.*	weich.
7.	-	*h.*	*d.*	*f.*	verminderte. Und so alle Durtonleitern.

A-moll:

1.	Stufe	*a.*	*c.*	*e.*	weich.
2.	-	*h.*	*d.*	*f.*	vermindert.
3.	-	*c.*	*e.*	*gis.*	übermässig.
4.	-	*d.*	*f.*	*a.*	weich.
5.	-	*e.*	*gis*	*h.*	hart.
6.	-	*f.*	*a.*	*c.*	hart.
7.	-	*gis.* —	—		

Und auf diese Art sind alle Molltonleitern. Die 7. Stufe allein hat keinen Dreyklang, denn wenn er dreystimmig, das ist mit der Terze und Quinte, oder auch mit verdoppelter Terze gesetzt wird, so ist es darum noch kein Dreyklang, sondern ein Septimen- oder Sextquinten-Accord, wo die Septime oder Sexte verschwiegen wird, wie wir im folgenden Kapitel sehen werden.

§. 20.

Jeder Accord hat *drey Lagen*: z. B. Nr. 25. *a* ist die Terze oben; bey *b* die Quinte; bey *c* die Octave.

§. 21.

Statt der Octave kann öfters die Terze, zuweilen auch die Quinte verdoppelt werden, je nachdem es der vorhergehende oder nachfolgende Accord erfordert. Die Verdoppelung geschieht aber auf zweyerley Art: im *Einklang* Nr. 26. bey *a;* und in der Octave bey *b.*

Oft, wenn beyde Häude sich nahe kommen, muss auch der *Einklang,* das ist, derselbe Ton, den der Bass hat, statt der Octave genommen werden.

§. 22.

Es kommt alles darauf an, von einem Accorde zum anderen ohne Fehler fortzuschreiten. Die beste Uebung ist hier immer zwey Accorde vor sich zu nehmen; z. B. die Passage bestehet aus vier Accorden, wie Nr. 27. zu sehen ist, nämlich aus dem *C- F- G-* und *C-Accorde.* Hiervon nehme man den ersten und zweyten Accord in *allen Lagen* und *Bewegungen* wie Nr. 28, und untersuche hernach die Quinten und Octaven auf folgende Art; man suche die Quinte im zweyten Accorde auf, und gebe genau Acht, in welcher Stimme, und gegen welche Stimme die Quinte ist, und beobachte, *durch welche Bewegung* man vom ersten Accorde zur Quinte des zweyten Accordes gekommen ist. Ist man durch die *Gegen-* oder *Seitenbewegung* zur Quinte gekommen, so ist die Fortschreitung gut, und die Untersuchung hat ein Ende. Ist man aber durch die *gerade Bewegung* zur Quinte des zweyten Accordes gekommen, so sind es entweder offenbare Quinten, wenn im vorhergehenden Accorde auch eine Quinte ist, oder es sind wenigstens heimliche Quinten, wenn im vorhergehenden Accorde keine Quinte, sondern ein anderes Intervall liegt. Die offenbaren Quinten müssen schlechterdings vermieden werden, darin sind alle Lehrer einig, und können auch vermieden werden: die heimlichen Quinten hingegen, denen man nicht immer ausweichen kann, vermeide man nur dann, wann sie dem Gehör anstössig sind. Man sehe den 15. und 16. §.

Mit Untersuchung der Octave gehe man auf die nämliche Art zu Werke wie bey der Quinte, und vermeide die offenbaren Octaven; die heimlichen Octaven sind wie die heimlichen Quinten zu beurtheilen. Die Terze bedarf keiner Untersuchung. Nr. 28. bey *a*, *d* und g ist die Quinte *c* im zweyten Accorde gegen den Bass *f* durch die Seitenbewegung gemacht, folglich recht. Die Octave *f* hingegen durch die gerade Bewegung folglich verdächtig: da aber im ersten Accorde *e* gegen *c* im Bass eine Terze ist und keine Octave, so sind es nur heimliche Octaven, und folglich zulässig. Bey *b, e* und *h* ist die Quinte *c* des zweyten Accordes gegen den Bass *f* durch die Gegenbewegung

folglich gut. Die Octave gegen den Bass ebenfalls durch die Gegenbewegung. Bey *c*, *f* und *i* ist ein unnöthiger Sprung, und dann noch durch die gerade Bewegung offenbare Quinten und Octaven, folglich ganz falsch. Es ist aber wohl zu merken, dass die Stimmen nicht verwechselt werden dürfen, dass folglich, wenn eine Quinte oder Octave z. B. im Alt gegen den Bass ist, auch das Intervall des Altes gegen den Bass im vorhergehenden Accorde und keine andere Stimme untersucht werden muss.

Es ist aber nicht genug die Quinten und Octaven nur gegen den Bass zu untersuchen, sondern auch die drey übrigen Stimmen müssen unter sich rein seyn. So ist bey *e* die Quinte *c* im Discant gegen den Tenor *f* im zweyten Accorde durch die gerade Bewegung; da aber das vorhergehende Intervall eine Sexte ist, so sind es nur heimliche Quinten, die jedoch hier leicht vermieden werden können, wenn beym zweyten Accorde statt der Octave die Terze *a* im Einklange verdoppelt wird. Bey *i* sind im Discant und Tenor wegen der vorausgegangenen Quinte zwey offenbare Quinten.

Ist die Untersuchung des ersten und zweyten Accordes zu Ende, so nimmt man den zweyten und dritten Accord von Nr. 27. und verfährt auf die nämliche Art, wodurch man die Harmonien bey Nr. 29. erhält. Bey der Untersuchung findet man bey *a*, *c* und *e* offenbare Quinten und Octaven gegen den Bass, bey *c* noch besonders offenbare Quinten gegen den Tenor. Bey *b*, *d* und *f* ist die Fortschreitung durch die Gegenbewegung recht. Zuletzt folgt der dritte und vierte Accord in allen Lagen und Bewegungen, wie bey Nr. 30. zu sehen ist. Bey *a*, *c* und *e* ist alles durch die Gegen- und Seitenbewegung gut. Bey *b*, *d* und *f* sind heimliche Quinten. Bey *b* springt die empfindsame Note *h* im ersten Accorde aufs *g* hinab, welches eine schlechte Melodie macht, und daher nichts taugt. Man merke bey dieser Gelegenheit die Regel, dass die empfindsame Note meistens hinauf gehet; ich sage meistens, weil es Fälle gibt, wo sie herunter gehet. In den Mittelstimmen nimmt man es damit nicht so genau, indem der Gang bey *d* und *f* zulässig ist. Bey *b* ist über diess im Discant gegen den Tenor eine heimliche Quinte. Somit ist die Untersuchung dieses Beyspieles zu Ende.

Wenn der Schüler sich diese kleine Mühe nicht verdriessen lässt, sondern sich nur eine kurze Zeit auf solche Art nicht nur bey den Accorden dieses Kapitels, sondern auch bey den Accorden des folgenden Kapitels, welche in dieser Rücksicht leichter sind, übet, so kann es nicht fehlen, er muss dadurch eine grosse Fertigkeit in der Harmonie erlangen. Ich empfehle demnach diese Art vorzüglich an, weil man den Gang einer jeden Stimme beobachten, und nicht nur Quinten und Octaven, sondern auch andere schlechte Fortschreitungen vermeiden lernet.

§. 23.

Wenn der Bass eine Terze aufwärts oder abwärts mit zwey Dreyklängen springt, so liegen schon allezeit zwey Töne, wie Nr. 31. zeigt. Dasselbe ist, wenn der Bass eine Sexte springt, wie Nr. 32.

§. 24.

Wenn der Bass eine Stufe steigt oder fällt, so muss die Gegenbewegung genommen werden, um Quinten und Octaven zu vermeiden. Nr. 29.

§. 25.

Wenn in der Molltonleiter die fünfte und sechste Stufe, oder die sechste und fünfte Stufe auf einander folgen, so ist die Gegenbewegung allein nicht genug, sondern es muss bey der sechsten Stufe die Octave weggelassen, und dafür die Terze entweder im Einklang oder in der Octave verdoppelt werden. Z. B. Nr. 33. und 34. Es geschieht desswegen, damit die garstige Progression von einer übermässigen Secunde vermieden werde. Man sehe den Fehler bey Nr. 35. Bey *a* sticht die übermässige Secundenfortschreitung am meisten vor, weil sie in der Oberstimme ist; bey *b* ist sie einem ungeübten Ohre weniger hörbar, weil sie im Alt liegt; aber bey *c* ist zugleich eine heimliche Quinte im Discant gegen den Tenor.

Auch da, wo es nicht schlechterdings nothwendig ist, wird die Terze des Wohlklanges wegen verdoppelt. Man sieht zugleich wie die empfindsame Note ihr Recht behauptet N. 36. Bey *a*, wo die empfindsame Note im Alt ist, ist es nicht nothwendig die Terze zu verdoppeln.

§. 26.

Der Einklang vertritt öfters die Stelle der Octave Nr. 37, wie schon erinnert worden.

§. 27.

Da ich alle Beyspiele in der *C*-dur und *A*-moll Tonleiter gebe: so muss der Schüler sie alle in die übrigen Tonleitern übersetzen, um mit denselben genau bekannt zu werden. Wenn dabey jederzeit die Stufe der Tonleiter bezeichnet wird, welche der Bass oder Grundton hat, auf die Art, wie ich es in dieser Anleitung unter jeder Bassnote zeige, so kann man sich davon einen ausserordentlichen Nutzen versprechen.

§. 28.

Jede Stufe der Tonleiter hat ihren gewissen Dreyklang, wie wir schon im 19. §. gesehen haben. Die siebente Stufe in der *Dur*-Tonleiter und die zweyte Stufe in der *Moll*-Tonleiter haben den verminderten Dreyklang, z. B. Nr. 38. Der vorletzte Accord kann zu *C*-dur oder zu *A*-moll gerechnet werden, der letzte Accord aber entscheidet nur für *A*-moll wegen *gis*, welches die empfindsame Note von *A*-moll ist.

Der übermässige Dreyklang ist in der Molltonleiter auf der dritten Stufe zu Hause; z. B. Nr. 39. Mit der doppelten Terze klingt er leidlicher; die Quinte als Dissonanz muss vorbereitet werden. Uebrigens kommt er auch im galanten Style auf anderen Stufen unvorbereitet und im Durchgange vor: z. B. N. 40. Die übermässige Quinte ist aber hier eine blosse *chromatische* Note und zur Zierde da, wovon an seinem Orte gesprochen werden soll.

§. 29.

Der Dreyklang wird auf verschiedene Art angezeigt; durch nichts, oder durch 3, 5, 8, $\begin{smallmatrix}5\\3\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}8\\3\end{smallmatrix}$, auch durch die Versetzungszeichen allein. Die Versetzungszeichen, wenn sie allein stehen, bezeichnen allezeit die Terze: gehören sie aber zu andern Ziffern, so müssen sie vor oder nach denselben stehen, wiewohl es unstreitig besser wäre, wenn es überall angenommen würde, die Versetzungszeichen vor die Ziffer zu setzen, wie es bey den Noten gebräuchlich ist, die Copisten würden keine Fehler machen. Es ist auch gebräuchlich statt des Kreuzes einen Strich durch die Ziffer zu machen.

§. 30.

Man gewöhne sich auf die Bezifferung der Accorde überall Acht zu geben, damit man dadurch in den Stand gesetzt werde, sich die Partituren beym Lernen selbst zu beziffern, welches das Accompagniren derselben Anfangs ungemein erleichtert.

§. 31.

Alle übrigen Dreyklänge, die bloss desswegen Dreyklänge sind, weil sie aus Terze, Quinte und Octave zusammen gesetzt werden, aber in keiner Tonleiter gegründet sind, übergehe ich, weil sie von keinem Gebrauche sind; bloss um solche Raritäten kennen zu lernen, habe ich bey Nr. 41 einige angezeigt.

§. 32.

Bey Nr. 42 steht ein Beyspiel von lauter Quinten in der Gegenbewegung, die sonst erlaubt sind: aber hier sind ihrer gewiss zu viel. Gegen die zwey ersten ist allenfalls nichts einzuwenden. Dieses Beyspiel aus einem bekannten Componisten hätte übrigens sehr leicht zu der nämlichen Melodie einen guten Bass haben können.

§. 33.

Bey dem dreystimmigen Accompagnement bleibt entweder die Quinte oder die Octave weg. Die Terze kann niemals wegbleiben.

§. 34.

Bey Nr. 43 stehet ein Beyspiel über alle Dreyklänge, welches, wie schon erinnert worden, in alle Tonleitern zu übersetzen ist.

§. 35.

Der *Sexten-Accord*, die erste Verwechselung des Dreyklanges, bestehet aus der Sexte und Terze; zur vierten Stimme wird die Octave genommen, oder die Sexte oder Terze wird entweder im Einklange oder in der Octave verdoppelt, je nachdem es der Accord selbst, oder auch der vorhergehende oder nachfolgende Accord fordert.

Dieser Accord ist der meisten Veränderungen fähig; bey Nr. 44 *a* ist die Octave; bey *b* die doppelte Sexte; bey *c* die doppelte Terze zur vierten Stimme genommen worden. Er wird mit 6 bezeichnet.

§. 36.

Die empfindsame Note darf niemals verdoppelt werden, folglich wenn der Sexten-Accord auf der siebenten Stufe vorkommt, muss die Octave wegbleiben, und dafür die Sexte oder die Terze verdoppelt werden. Das Beyspiel Nr. 45. bey *a* ist falsch, bey *b* aber gut.

Wenn der Bass die zweyte Stufe mit dem Sexten-Accorde hat, so ist die Sexte sodann die empfindsame Note, in diesem Falle kann die Octave genommen, oder die Terze verdoppelt werden, Nr. 46 bey *a*. Auch die Quarte kann genommen werden, denn eigentlich ist es hier der *Terzquarten-Accord*, von dem im dritten Kapitel gehandelt werden wird, bey *b*. Bey *c* ist die Lage schlecht.

Ein besonderer Fall verdient angemerkt zu werden bey Nr. 47 *a*, wo die Sexte zwar die empfindsame Note ist, jedoch wegen des darauf folgenden *E*-moll-Accordes verdoppelt werden darf. Bey Nr. 48 *a* ist der nämliche Accord, aber die Sexte ist hier nicht die empfindsame Note. In diesen beyden Fällen entstehet der Sexten-Accord aus dem verminderten Dreyklange, wie bey Nr. 47 *b*, und 48 *b* zu sehen ist, wo keineswegs die Quarte zur vierten Stimme genommen werden könnte, wie bey Nr. 46 *b*, wo der Sexten-Accord aus dem Terz-Quarten-Accorde durch Weglassung der Quarte entstehet. Es kann jedoch bey Nr. 47 und 48 auch die Octave und die doppelte Terze gebraucht werden. Der Fall bey 47 *c* ist wie bey 47 *a* zu beurtheilen. Der bey 48 *c* braucht, glaube ich, keine Erklärung.

§. 37.

Eine durch ein Kreuz oder Auflösungszeichen erhöhte Note ist gemeiniglich die empfindsame Note, wie bey Nr. 49. zu sehen. Bey *a* muss die Terze nicht *f*, welches die verminderte Terze ist, sondern *fis* seyn, wie es die Tonleiter *E*-moll mit sich bringt. Bey *b* ist das *e* im Bass zwar die dritte Stufe; da sie aber zu sehr der siebenten Stufe von *F* ähnlich sieht, so ist es viel besser, die Octave wegzulassen, und die Sexte oder Terze zu verdoppeln. Bey Nr. 50 habe ich ein Paar Beyspiele gesetzt, wo das erhöhte *fis* nicht die empfindsame Note ist, und zwar bey *a* der Bass, und bey *b* die Sexte.

§. 38.

Wenn mehrere Sexten-Accorde bey einem stufenweise auf- oder abwärts gehenden Basse vorkommen, so kann als vierte Stimme die Octave und die doppelte Sexte abgewechselt werden Nr. 51. Bey geschwinder Bewegung kann hier und in andern Fällen die vierte Stimme ganz wegbleiben, und der Sexten-Accord dreystimmig gespielt werden wie Nr. 52 bey *a*. Jedoch muss die Sexte oben seyn, weil sonst Quinten erscheinen wie bey *b*, wenn der Bass stufenweise gehet.

§. 39.

Wenn der Sexten-Accord in der Quintenlage genommen wird, das ist, wenn die Terze oben, die Sexte unten, und die Octave mitten liegt, kann man selten ohne Fehler weiter kommen; z. B. Nr. 53 bey *a* sind zwey Octaven,

bey *b* zwey Quinten. Es ist kein anderer Ausweg, als die Quinte beym zweyten Accorde zu verdoppeln, wie bey *c*. Beym Quart-Sexten-Accorde kommt unter Nr. 57 noch ein Beyspiel vor, welches einen ähnlichen Sexten-Accord hat.

§. 40.

Im Beyspiele Nr. 54 kann die Octave nicht genommen werden, weil sie eine übermässige Secunde fortschreiten würde, welches eine schlechte Melodie macht: es wäre denn, dass die Octave in die Quinte abwärts spränge, wie bey *a*, welches sodann das getheilte oder zerstreute Accompagnement seyn würde.

§. 41.

Die *übermässige Sexte* kommt nur auf der sechsten Stufe der Molltonleiter vor, und ist ein blosser *chromatischer* (zufällig erhöhter) Ton. Diese Sexte ist eine Dissonanz, hat jedoch in der galanten Schreibart keine Vorbereitung vonnöthen. Zur vierten Stimme leidet sie nur die doppelte Terze, und bey der Auflösung geht die Sexte gemeiniglich hinauf, wie Nr. 55 bey *a*. Bey *b* geht sie herab. Einige nehmen die Octave zur vierten Stimme, aber mir gefällt sie nicht, weil sie erstens doch nicht gut klingt; hernach wegen der verminderten Terze weder im Alt, noch weniger im Discant seyn kann; und bey der Auflösung eine Quinte hinabspringen muss, wie bey *c*, wobey doch alle Mal verdeckte Quinten entstehen. Die übermässige Sexte hat auch oft die Quinte oder die Quarte bey sich, wodurch ein *Quintsexten*- und ein *Terzquarten-Accord* entstehet, von denen im folgenden Kapitel gehandelt werden wird.

Wenn die Sexte durch ein Kreuz oder Auflösungszeichen erhöhet ist, muss man sogleich untersuchen, ob sie einen Ton unter der Octave steht, wodurch man die übermässige Sexte erkennen kann.

§. 42.

Von der verminderten Sexte habe ich bey Nr. 56 ein Paar Beyspiele zur Schau hergesetzt und zwar bey *a* im Durchgange; bey *b* mit der Vorbereitung, damit sie einem Schüler, wenn er sie ja in einer Composition findet, nicht fremd seyen. In die Bezifferung ist es ohne diess sehr überflüssig solche kurze Schönheiten zu bringen, denn ich glaube, jeder Componist würde sie wie bey *c*, nicht wie bey *a* und *b* beziffern. Uebrigens ist diese verminderte

Sexte nichts anders als eine *chromatische* (zufällig erniedrigte) Note, wofür in diesem Beyspiele statt *b* die *diatonische* Note *h* gesetzt werden kann, und im Bass *d* statt *dis*, als welches der Tonleiter *A*-moll eigen ist; inzwischen hat jeder Componist seinen eigenen Geschmack. Zur vierten Stimme habe ich die Septime gewählt. Für den Begleiter ist die blosse Terze genug.

§. 43.

Der *Quart-Sexten-Accord* ist die zweyte Verwechselung des Dreyklanges, indem die Quinte zum Bass wird. Er bestehet aus der Quarte und Sexte; zur vierten Stimme wird die Octave, selten die Sexte und noch seltener die Quarte verdoppelt. Er kommt gewöhnlich nur auf der ersten und fünften Stufe vor. Die Quarte ist bey diesem Accorde consonirend. Bey Nr. 57 ist ein Beyspiel, wo man bey dem Sexten- Accorde in der Lage bey *a* ohne Fehler nicht weiter kommen kann, man müsste denn zur Noth beym Quart-Sexten-Accorde die Quarte verdoppeln wie bey *b*.

§. 44.

Bey Nr. 58 ist ein Beyspiel über den Sexten- und Quart-Sexten-Accord zur Uebung.

Drittes Kapitel.

Vom zweyten Stamm-Accorde und seinen abgeleiteten.

§. 45.

Der zweyte Stamm-Accord ist der *Septimen-Accord*, welcher aus der Septime, Quinte und Terze bestehet. Die Septime ist eine Dissonanz, kommt mit und ohne Vorbereitung vor, und gehet bey der Auflösung eine Stufe herab. Manchmal bleibt sie, so wie andere Dissonanzen, auf derselben Stufe liegen, und löset sich erst in der Folge auf. Man untersuche jede Stufe der harten und weichen Tonleiter, um zu sehen, was für Septimen-Accorde entstehen.

C-dur:

1. Stufe *c. e. g. h.*
2. - *d. f. a. c.*
3. - *e. g. h. d.*
4. - *f. a. c. e.*
5. - *g. h. d. f.*
6. - *a. c. e. g.*
7. - *h. d. f. a.*

A-moll:

1. Stufe *a. c. e. gis.*
2. - *h. d. f. a.*
3. - *c. e. gis. h.*
4. - *d. f. a. c.*
5. - *e. gis. h. d.*
6. - *f. a. c. e.*
7. - *gis. h. d. f.*

Woraus man die Verschiedenheit der Septimen-Accorde sieht. Einige klingen gut, andere schlecht; einige noch schlechter, das ist, sie dissoniren mehr oder weniger.

§. 46.

Aus dem Septimen-Accorde entstehen drey andere Accorde, wenn nämlich aus der vierstimmigen Harmonie immer ein anderer Ton zum Bass genommen wird. Bey Nr. 59 *a* ist der *Septimen-Accord* mit seiner Bezifferung; bey *b* der *Quint-Sexten-Accord,* der aus der Terze, Quinte und Sexte bestehet mit seiner Bezifferung; bey *c* der *Terz-Quarten-Accord*, der aus der Terze, Quarte und Sexte bestehet mit seiner Bezifferung; und bey *d* der *Secunden-Accord*, der aus der Secunde, Quarte und Sexte bestehet, mit seiner Bezifferung.

§. 47.

Derjenige Ton, so die *Septime* ist, wie Nr. 59 das *f*, ist bey der Versetzung jederzeit die *Dissonanz*, folglich ist beym Quint-Sexten-Accorde die *Quinte*, beym Terz-Quarten-Accorde die *Terze*, und beym Secunden-Ac-

corde der Bass die Dissonanz, welche auf die nämliche Art wie die Septime behandelt werden muss. Man sieht also, dass auch die Terze und die Quinte zu Dissonanzen werden.

Erinnerung. Man findet öfters den Quint-Sexten-Accord, besonders in älteren Compositionen, wenn die Quinte vermindert ist, mit *5*, oder gar mit *b 5* wie bey Nr. 60 bezeichnet. Die letzte Bezifferung ist schon an sich falsch, weil das *b* einen ganz anderen Zweck hat; und überdiess wird der verminderte Dreyklang eben so beziffert, welches Verwirrung und Zweydeutigkeit verursachet, welche zu heben Emanuel Bach den Vorschlag machte: den verminderten Dreyklang mit einem Bogen über der Quinte anzuzeigen, welches jedoch von wenigen Componisten beobachtet worden. Wenn man den Quint-Sexten-Accord allezeit mit $\frac{6}{5}$ beeziffert, so fällt alle Zweydeutigkeit weg. Auch der verminderte Septimen-Accord wird auf die Art, wie bey Nr. 61, beziffert gefunden: allein die Bee sind ganz und gar überflüssig und unrecht. Ich habe diese Bezifferungsart aus der Ursache erinnert, damit ein Schüler, wenn er sie findet, nicht erschrecke.

§. 48.

Den Septimen-Accord und seine drey abgeleiteten theile ich in vier Classen, und zeichne die ersten drey Classen durch eine besondere Benennung aus, bloss aus der Ursache, um sie den Schülern desto kennbarer zu machen, und zwar: die erste Classe nenne ich die *karakteristische*, die zweyte die *enharmonische*; die dritte die *zweydeutige*; die vierte Classe bedarf keiner Unterscheidung.

§. 49.

Die Accorde der ersten drey Classen haben dieses Besondere, dass sie *erstens* in der galanten Schreibart keiner Vorbereitung bedürfen; *zweytens* dass sie eine gewisse Stufe in der Tonleiter haben, auf der sie nur allein vorkommen können, wodurch man also überall erkennet, in welche Tonleitern ein Stück ausweichet, auch wenn mit jedem Accorde die Tonleiter sich ändern sollte; *drittens* dass man durch die Accorde der zwey ersten Classen von einer Tonleiter in die andere ausweichen lernen kann, welches *moduliren* heisst, wie wir in der Folge sehen werden.

§. 50.

Bevor ich weiter gehe, gebe ich folgendes *Schema*, um den Sitz der Accorde leichter übersehen zu können:

	k. e.		*k. e.*	*k.*	*ü. e.*	*k. e.*
5 6 7	4 6		5 4	5 6	5	6
3. 4. 2.	5. 5.	6.	3. 2. 3.	3. 4. 7.	3. 6. 2.	5. 7.
I	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.

Die sieben lateinischen Zahlen bedeuten die sieben Stufen, welche jede Dur- und Molltonleiter enthält, und die hier jeden Bass- oder Grundton bezeichnen, auf welchem jeder Accord seinen Sitz hat. Aus dem 19. §. kennen wir schon die Dreyklänge, wie sie jeder Stufe eigen sind, hier sind nur die vorzüglichsten angemerkt. So kommt auch der Sexten-Accord auf jeder Stufe vor; auf dem *Schema* ist der übermässige Sexten-Accord mit *ü* auf der sechsten Stufe angemerkt. Der Quart-Sexten-Accord ist auf der ersten und fünften Stufe zu Hause. Das übrige wird in der Folge erkläret.

§. 51.

Die erste Classe

auf dem *Schema* mit *k* bezeichnet, enthält die *charakteristischen* Accorde.

Die fünfte Stufe jeder Dur- und Molltonleiter enthält den *charakteristischen* Septimen-Accord. Er ist aus seinem angenehmen Klange leicht zu erkennen, so dass man nicht nothwendig hat, die *grosse* Terze, die *reine* Quinte und *kleine* Septime, aus welchen Intervallen er bestehet, mühsam abzuzählen. Statt der Quinte kann auch die Octave, ja beyde zugleich genommen werden. Seine natürliche Auflösung ist in den Hauptdreyklang, nämlich jenen der ersten Stufe bey Nr. 62. Manchmal löset er sich auch in den Quart-Sexten-Accord der fünften Stufe auf, wie Nr. 63. Die Terze ist dabey allezeit die empfindsame Note, welche nie verdoppelt werden darf, und die meistens eine Stufe in die Höhe gehet, welches auch die Ursache ist, dass der Gang bey Nr. 64 passiret wird, wo die Septime nicht gehörig aufgelöset wird. Dessen ungeachtet kann dieser Satz doch regelmässig gemacht werden, nämlich mit der Octave statt der Quinte, wie Nr. 65. bey *a*; oder mit der doppelten Octave beym Dreyklange wie bey *b*; oder mit der doppelten Terze bey *c*; oder mit der Quinte uud Octave zugleich, wie bey *d*. Ist die empfindsame Note in einer Mittelstimme, so nimmt man es nicht so genau, und lässt sie auch herabgehen, wie bey *e*.

§. 52.

Ich bin nicht der Meinung derjenigen, welche lehren, dass in dem Falle, wo eine Dissonanz unvorbereitet ein-

tritt, dagegen eine Consonanz vorbereitet werden müsse. Diesen Zwang halte ich für überflüssig, weil eine solche Vorbereitung öfters von selbst da ist, manchmal aber auch gar nicht möglich ist, wie bey Nr. 66 zu sehen.

§. 53.

Der *charakteristische Quint-Sexten-Accord* kommt bloss auf der siebenten Stufe jeder Dur- und Molltonleiter vor, und löset sich natürlich in den Hauptdreyklang der Tonleiter auf, wie bey Nr. 67.

§. 54.

Der *charakteristische Terz-Quarten-Accord* ist auf der zweyten Stufe jeder Dur- und Molltonleiter, und löset sich natürlich in den Dreyklang der ersten Stufe, oder auch in den Sexten-Accord der dritten Stufe auf, wie Nr. 68 bey *a* und *b* zu sehen ist.

§. 55.

Der *charakteristische Secunden-Accord* hat seinen Sitz auf der vierten Stufe jeder Dur- und Molltonleiter, der Bass ist hier die Dissonanz und tritt bey der Auflösung eine Stufe abwärts, und zwar in die dritte Stufe mit dem Sexten-Accorde, wie bey Nr. 69.

§. 56.

Ich habe hier jederzeit die natürliche oder ungekünstelte Auflösung gezeigt, aber alle diese Accorde können verschiedene Wendungen nehmen, und in fremde Tonleitern übergehen, die ein aufmerksamer Schüler überall in Compositionen beobachten wird. Hier nur einige Beyspiele bey Nr. 70, wo ein *charakteristischer* Accord sich in einen anderen charakteristischen Accord auflöset. Um dergleichen Wendungen zu verstehen und dem Gedächtnisse leicht einzuprägen, gebe man auf den Gang des Basses wohl Acht; z. B. bey Nr. 70 geht der Bass im ersten Exempel ½ Ton in die Höhe, und bekommt sodann den charakteristischen Quint-Sexten-Accord, folglich muss der Bass auf der siebenten Stufe stehen. Dieses versuche man in den anderen Tonleitern, und verfahre auf die nämliche Art mit den übrigen Beyspielen.

§. 57.

Die Dissonanz muss bey diesen Accorden herabgehen, ich setze aber zwey Beyspiele bey Nr. 71 her, wo die Dissonanz hinauf gehet. So etwas kommt, wiewohl es dem Ohre nicht wehe thut, doch selten vor.

§. 58.

Die zweyte Classe

auf dem *Schema* mit *e* gezeichnet, enthält die *enharmonischen Accorde*, von denen ein jeder seine gewisse Stufe, jedoch einzig und allein in der Molltonleiter hat. Ich habe die Accorde der ersten Classe die charakteristischen genannt, weil sie die charakteristische oder empfindsame Note in sich enthalten. Die Accorde der zweyten Classe nenne ich die *enharmonischen*, weil jeder Ton aus einem solchen Accorde auf zweyerley Art betrachtet werden kann; z. B. Nr. 72 bestehet der Accord aus *cis*, *e*, *g*, *b*. Jeder dieser vier Töne kann verwechselt werden, und zwar das *cis* bey *a* und *b* mit *des* das *e* bey *b* mit *fes*, das *g* bey *c* mit doppel-*fis*, und das *b* bey *c* und *d* mit *ais*; wodurch jedes Mal ein anderer Accord und eine andere Tonleiter entstehet, wie hier deutlich zu sehen ist: der erste Accord gehört zu *D*-moll; der bey *a* zu *F*-moll; der bey *b* zu *As*-moll; der bey *c* zu *Gis*-moll; und der bey *d* zu *H*-moll. Man kann dadurch sich überzeugen, dass wir die enharmonischen und überraschenden Ausweichungen dem Clavier und der Orgel zu verdanken haben. Ein Geiger oder anderer Instrumentist konnte auf seinem Instrumente keine solche Entdeckungen machen, denn *cis* zum Beyspiele und *des*, welche zwey Töne auf dem Clavier eine gemeinschaftliche Taste haben, haben auf der Violine jedes seinen eigenen bestimmten Finger; daher kommt auch die grosse Schwierigkeit auf den Geigen-Instrumenten bey enharmonischen Verwechselungen.

§. 59.

Die enharmonischen Accorde sind, wie gesagt, nur den Molltonleitern eigen, wenn sie aber in einem Stücke, welches in Dur ist, gebraucht werden, so werden sie gleichsam nur für den Augenblick aus der Molltonleiter entlehnet. Zum Beyspiele Nr. 73 bey *a* ist der charakteristische Quint-Sexten-Accord in *C*-dur, statt dessen wird nun sehr oft der auf der nämlichen Stufe stehende enharmonische Septimen-Accord aus *C*-moll gebraucht, wie bey *b*. Auf diese Art wird statt des charakteristischen Terz-Quarten-Accordes auf der zweyten Stufe bey *e* der auf der nämlichen Stufe stehende enharmonische Quint-Sexten-Accord gebraucht, wie bey *d*. Und für den charakteristischen Secunden-Accord auf der vierten Stufe bey *e*, der auf derselben Stufe stehende enharmonische Terz-Quarten-Accord, wie bey *f*. Diese Verwechselungen kommen sehr häufig vor, je nachdem der Componist eine stärkere Leidenschaft ausdrücken will, wie jedermann fühlen muss, dass die enharmonischen Accorde mehr dissoniren, als die charakteristischen. Seltner kommt der enharmonische Secunden-Accord auf der sechsten Stufe bey *g* für den charakteristischen Septimen-Accord bey *h* vor.

§. 60.

Wiewohl die enharmonischen Accorde stärker dissoniren, als die charakteristischen, so haben doch viele Anfänger Mühe diese Accorde von einander zu unterscheiden. Für diese gebe ich folgendes Kennzeichen: bey den enharmonischen Accorden stehet jedes Intervall vier Tasten weit vom andern: z. B. der Accord *cis*, *e*, *g*, *b*. Das *e* ist von *cis* die vierte Taste wie *g* von *e*, und *b* von *g*, welches bey dem charakteristischen nicht ist. Wenn jedoch der Accord in Compositionen zerstreut vorkommt, wie Nr. 74 bey *a*, so muss er zusammen gezogen werden, wie bey *b*, indem die oberen Töne hinab, oder die unteren hinauf gebracht werden, um dieses Kennzeichen zu haben.

§. 61.

Das *Schema* im 50 §. weiset aus, welche Stufe der Bass bey jedem charakteristischen und enharmonischen Accorde haben muss, woraus man sodann die erste Stufe erkennen kann: inzwischen geschieht es, dass ein Ungeübter Schwierigkeit hat, besonders in den Tonleitern mit viel Kreuzen und Been, die erste Stufe zu finden; in diesem Falle zähle man

von der 2. Stufe 3 Tasten abwärts,
von der 4. Stufe 6 Tasten abwärts,
von der 5. Stufe 6 Tasten aufwärts, und von der 6. Stufe, nämlich beym übermässigen Sexten-Accorde und beym enharmonischen Secunden-Accorde, welche beyde nur in der Molltonleiter vorkommen können, fünf Stufen aufwärts, und man hat dadurch jederzeit die erste Stufe. Die siebente Stufe ist in jeder Tonleiter, sie sey dur oder moll, einen halben Ton unter der ersten.

§. 62.

Die natürliche Auflösung der enharmonischen Accorde ist folgende:

Der *Septimen-Accord* hat nach sich die erste Stufe mit dem Dreyklange, wie Nr. 75 bey *a*.

Der *Quint-Sexten-Accord* hat nach sich die erste Stufe mit dem Dreyklange, oder die dritte Stufe mit dem Sexten-Accorde, wie bey *b*.

Der *Terz-Quarten-Accord* hat nach sich die dritte Stufe mit dem Sexten-Accorde wie bey *c*.

Der *Secunden-Accord* hat nach sich die fünfte Stufe mit einem der drey Accorde, die im *Schema* über der fünften Stufe angezeigt sind, wie bey *d.*

§. 63.

Die künstlichen Wendungen, so die enharmonischen Accorde nehmen, sind sehr mannigfaltig. Es braucht nur Geduld und Fleiss, um sie in Compositionen zu beobachten und zu untersuchen. Bey Nr. 76 stehen verschiedene Auflösungen zur Probe da;

Bey *a* des *Septimen-Accordes.*
Bey *b* des *Quint-Sexten-Accordes.*
Bey *c* des *Terz-Quarten-Accordes.*
Bey *d* des *Secunden-Accordes.*

§. 64.

Es ist sehr vortheilhaft, die harmonischen Accorde auf dem Clavier finden zu lernen, ohne Rücksicht, wie die Töne heissen, ob es nämlich *cis* oder *des*, *dis* oder *es*, *f* oder *eis* sey. Man lerne den enharmonischen Accord zu *c*, zu *cis*, zu *d*, u. s. f. wie sie bey Nr. 77 stehen. Weil nur eigentlich drey solcher Accorde sind, die übrigen neun aber blosse Versetzungen, so sind diese Accorde nicht so schwer zu finden, als es den Anschein hat.

§. 65.

Wenn man auf angezeigte Art die enharmonischen Accorde leicht finden gelernt hat, so mache man den Versuch, durch die charakteristischen und enharmonischen Accorde in die *verwandten* Tonleitern auszuweichen. Welches die verwandten und entfernten Tonleitern sind, ist im 7. §. gelehret worden. Das Verfahren ist aber folgender Gestalt: wenn man das im 50. §. erwähnte Schema auf ein besonderes Papier geschrieben hat, um es nebst dem Zirkel Nr. 1. beständig vor Augen zu haben, so darf man sich nur einen charakteristischen oder enharmonischen Accord wählen, und denselben auf derjenigen Stufe der Tonleiter, in die man übergehen will, nehmen, auflösen, und im Falle man endigen will, durch eine Cadenz, welche gewöhnlich auf der fünften Stufe mit dem Quart-Sexten-Accorde ist, auf den der charakteristische Septimen-Accord folgt, auf der ersten Stufe schliessen. Bey Nr. 78

ist mit den charakteristischen Accorden eine Probe gegeben worden, von *C*-dur in die verwandten Tonleitern auszuweichen, und zwar:

bey *a* in *A*-moll,
bey *b* in *F*-dur,
bey *c* in *D*-moll,
bey *d* in *G*-dur, und
bey *e* in *E*-moll.

Bey den Molltonleitern ist die empfindsame Note nicht zu vergessen, wesswegen der 5. §. zu wiederholen ist. Ich habe überall einen Schluss beygefügt, um auch darin ein Muster zu geben, und Accorde von allen vier Classen eingemischt, weil die dritte und vierte Classe, die noch nicht abgehandelt worden, keine Schwierigkeit enthält. Sollte jedoch jemand wider Verhoffen irre werden, so kann derselbe vorher alle vier Classen durchgehen, und hernach zum gegenwärtigen §. zurück kehren.

Der Uebergang in eine andere Tonleiter muss nicht eben beym Dreyklange, sondern kann auch bey einem davon abstammenden Sexten- und Quart-Sexten-Accorde, je nachdem es sich schickt, gemacht werden. Auch um die verminderte Terze zu vermeiden, erinnere man sich immer, in welcher Tonleiter man ist, und welche Vorzeichnung sie hat.

Bey Nr. 79 gebe ich nun auch Muster, durch die enharmonischen Accorde in die verwandten Tonleitern überzugehen, wobey aber zu erinnern ist, dass man durch dieselben eigentlich nur in die Molltonleitern ausweichen sollte, weil sie nur in den Molltonleitern zu Hause sind: da man sich aber, wie schon erinnert worden, in der galanten Musik viel Freyheit nimmt, und, glaube ich, mit Recht nehmen kann, so muss man, wenn man durch einen enharmonischen Accord in eine Durtonleiter ausweichen will, sich bey demselben auf einen Augenblick die Molltonleiter vorstellen, z. B. statt *g*-dur *g*-moll; statt *f*-dur *f*-moll; und sodann den Schluss in dur machen. Die Beyspiele sind von *C*-dur bey *a* in *A*-moll,
bey *b* in *F*-dur,
bey *c* in *D*-moll,
bey *d* in *G*-dur, und
bey *e* in *E*-moll.

§. 66.

In alle übrigen nicht verwandten Tonleitern gehet man durch die enharmonischen Accorde allein, indem man die im Schema vorgeschriebene Stufe derjenigen Tonleiter, in die man gehen will, mit ihrem vorgeschriebenen Accorde nimmt. Um den Uebergang angenehmer und fliessender zu machen, kann nach dem enharmonischen Accorde der auf derselben Stufe im Schema stehende charakteristische Accord genommen werden. Nach dem enharmonischen Secunden-Accorde muss in diesem Falle, weil die sechste Stufe keinen charakteristischen Accord hat, der charakteristische Septimen-Accord der fünften Stufe genommen werden. Ich gebe bey Nr. 80 ein Muster von *C*-dur in *fis*-dur; und bey Nr. 81 von *C*-dur in *Es*-moll überzugehen. Wer die enharmonischen Accorde auf die Art, wie im 54. §. gelehret wurde, gut geübt hat, wird hierbey wenig Schwierigkeit finden.

§. 67.

Wenn auch dadurch die Art, in entfernte Tonleitern auszuweichen, nicht erschöpft ist, so wird man doch dadurch in Stand gesetzt, andere in Compositionen vorkommende Fälle danach zu beurtheilen, und seine Kenntnisse zu bereichern. Zum Beyspiele eine andere Art in *fis*-dur von *C*-dur auszuweichen, der ich eine Erläuterung begyfügen will; der Gang bey Nr. 82 ist so zu verstehen: die erste Stufe *c* mit dem Dreyklange denke man sich als fünfte Stufe von *f*-moll, so ist man sehr natürlich und ungezwungen in *f*-moll, auch auf diese Art in *As*-dur bey Nr. 83, so gar in *As*-moll bey Nr. 84; und in *Ges*-dur bey Nr. 85.; betrachtet man den *des*-Dur-Accord wie *cis*-dur, so kommt man dadurch in *fis*-dur, wie bey Nr. 86.

§. 68.

Noch eine Aufgabe will ich beyfügen, die vermuthlich zur Aufklärung beytragen wird.

Nach einem Dur- oder Moll-Dreyklange, er mag heissen wie er will, kann einer von den zwölf enharmonischen Accorden, welche im 64. §. und bey Nr. 77. angeführet worden, genommen werden. Jeder von den vier Tönen, aus denen der enharmonische Accord bestehet, kann um einen halben Ton herab gesetzt werden, wodurch man viererley Wendungen bekommt. Wenn demnach ein Ton herab gesetzt worden, die übrigen drey aber beybehalten werden, bekommt man einen charakteristischen Accord; um aber diesen nebst der Tonleiter gleich zu erkennen, so merke man, dass der solchergestalt herab gesetzte Ton jedes Mal die fünfte Stufe ist, woraus man

folglich gleich die Tonleiter nebst der Stufe, die der Bass hat, mit seinem charakteristischen Accorde finden kann. Man sehe

die erste Wendung bey Nr. 87. Bey *a* ist der *C*-Accord; bey *b* der gewählte enharmonische Accord, hier als Terz-Quarten-Accord; bey *c* ist der Bass einen halben Ton tiefer gerückt, folglich ist *cis* die fünfte Stufe von *fis*-dur oder *fis*-moll; diese hat den charakteristischen Septimen-Accord, welchen man jedoch denken und schreiben muss, wie bey *d*; nachher kann der *fis*-dur- oder *fis*-moll-Accord folgen.

Die *zweyte Wendung* Nr. 88. Bey *a* ist der *C*-Accord; bey *b* der enharmonische; bey *c* ist der Tenor einen halben Ton herab ins *e* gerückt, dieses *e* ist die fünfte Stufe von A-dur oder *A*-moll, folglich muss der Bass die vierte Stufe seyn; worauf der charakteristische Secunden-Accord seinen Sitz hat.

Die *dritte Wendung* Nr. 89. Bey *a* und *b* wie vorhin: bey *c* ist der Alt einen halben Ton herab ins *g* gerückt, welches die fünfte Stufe von *C*-dur oder C-moll ist, der Bass muss demnach die zweyte Stufe mit dem charakteristischen Terz-Quarten-Accorde seyn.

Die *vierte Wendung* Nr. 90. Bey *a* und *b* wieder wie vorhin; bey *c* ist der Discant ins *b* herab gesetzt, welches die fünfte Stufe von *Es*-dur oder *Es*-moll ist, folglich muss der Basston *d* die siebente Stufe seyn, worauf der charakteristische Quint-Sexten-Accord ist, welcher aber der Tonleiter gemäss wie bey *d* gedacht und geschrieben werden muss.

§. 69.

Die dritte Classe

enthält die Accorde, welche ich die *zweydeutigen* nenne, weil sie nur in einem einzigen Falle zu dieser Classe gehören. Sie stehen auf der nämlichen Stufe wie die enharmonischen Accorde, nur mit dem Unterschiede, dass die zweydeutigen der Dur-Tonleiter, so wie die enharmonischen der Moll-Tonleiter angehören.

Wenn nach dem Septimen-Accorde der siebenten Stufe in der Dur-Tonleiter der Dreyklang der ersten Stufe folget, wie Nr. 91, und wenn der Quint-Sexten- und Terz-Quarten-Accord sich in die dritte Stufe mit dem Sexten-Accorde auflöset, wie Nr. 92, so ist diess der einzige Fall, der diese Accorde zur dritten Classe qualificirt; die Dissonanz bedarf sodann keiner Vorbereitung, und hat überdies noch das Eigene, dass sie beym Quint-Sexten- und Terz-Quarten-Accorde von dieser Classe allezeit oben seyn muss. Beym Septimen-Accorde kann auch die ver-

minderte Quinte, ausserordentlich selten die Terze in der Oberstimme seyn. Der Secunden-Accord kommt in dieser Classe gar nicht vor, weil der Bass nicht oben stehen kann. Man probire die Accorde bey Nr. 92 in ihren zwey übrigen Lagen, so wird man sich von ihrer Härte und Steife überzeugen.

Um diese Accorde zu beziffern, schreibt man $\frac{5}{6}$ statt $\frac{6}{5}$ und $\frac{3}{4}$ statt $\frac{4}{3}$, so dass die kleinere Ziffer oben stehet. Die Octave darf bey dem Septimen-Accorde nicht genommen werden.

Nimmt der Bass eine andere Wendung, wie z. B. Nr. 93, so muss die Dissonanz vorbereitet werden, man kann alle Lagen brauchen, die Octave kann beym Septimen-Accorde genommen werden, und sie gehören sodann sämmtlich in die folgende vierte Classe, und sind in den Beyspielen mit einem einfachen Kreuze angezeigt.

§. 70.

Die vierte Classe

enthält alle übrigen Septimen-Accorde und die von denselben abgeleiteten, die keine besondere Aufmerksamkeit verdienen, denn sie verändern die Tonleiter nicht, und kommen auf allen übrigen Stufen der Tonleiter vor, wo kein charakteristischer, enharmonischer oder zweydeutiger Accord seinen Platz hat. Die Dissonanz muss gehörig vorbereitet werden. Der Septimen-Accord hat zur vierten Stimme die Quinte, oder die Octave, oder die doppelte Terze. Die übrigen drey Accorde bleiben in ihren Intervallen die nämlichen. Zur Uebung dienet das Beyspiel Nr. 94.

§. 71.

Manchmal kommen die Dissonanzen im Durchgange vor. Ob die Intervalle oder der Bass durchgehet, gilt gleich. Bey Nr. 95 sind Beyspiele davon. Bey *a* ist der Septimen-Accord; bey *b* der Quint-Sexten-Accord; bey *c* der Terz-Quarten-Accord; und bey *d* der Secunden-Accord durchgehend.

§. 72.

Es gibt noch eine sehr brauchbare Art von *Terz-Quarten-* und *Quint-Sexten-Accorden,* bey denen die Sexte allezeit übermässig ist, man könnte sie demnach füglich den *übermässigen Sexten-Accord mit der Quarte*, und *den übermässigen Sexten-Accord mit der Quinte* nennen. In Ansehung der übermässigen Sexte mit der doppelten Ter-

ze, sehe man den 41. §. In jeder Rücksicht ist dieser Accord, der nur auf der sechsten Stufe in der Molltonleiter vorkommen kann, auf dem Schema mit *ü* (übermässig) bezeichnet. Diese Sexte ist eine Dissonanz, bedarf aber keiner Vorbereitung, und gehet bey der Auflösung meistens hinauf. Die Terze beym Terz-Quarten-, und die Quinte beym Quint-Sexten-Accorde bleiben dessen ungeachtet auch Dissonanzen. Beyspiele davon sind bey Nr. 96.

Wenn die zweyte Stufe der Moll-Tonleiter erniedrigt wird, so hat man einen erzwungenen übermässigen Sexten-Accord, der aber nichts heisst, denn der darauf folgende Molldreyklang klingt äusserst schlecht, wie bey *a.* Vielleicht will mancher Componist dadurch die Originalität seines Individuums behaupten, die Harmonie gewinnt aber sicher nichts.

§. 73.

Anhang.

Der so genannte *grosse Septimen-Accord*, welcher mit $\begin{smallmatrix}7\\2\end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix}7\\4\\2\end{smallmatrix}$ beziffert, und auf dem Schema auf der ersten Stufe angezeigt ist, weil er nur auf dieser Stufe in Dur und Moll vorkommt, verdient wegen seines häufigen Gebrauches eine besondere Erinnerung. Zur Begleitung sind vier Stimmen jederzeit hinlänglich: in Compositionen aber kommt er sehr oft fünfstimmig vor, und so wollen wir ihn kennen lernen. Er wird auf dreyerley Art gebraucht und zwar so, dass nebst den vier gewöhnlichen Intervallen das fünfte entweder die Quinte, oder die kleine Sexte, oder die grosse Sexte ist. Seine Entstehung ist folgender Gestalt: man nehme einen charakteristischen Septimen-Accord, z. B. *g*, *h*, *d*, *f* aus der *C*-Dur- oder *C*-moll-Tonleiter, und setze als Bass die erste Stufe *c* hinzu, so hat man den grossen Septimen-Accord mit der Quinte, welchen man daher füglich den *charakteristischen grossen Septimen-Accord* nennen könnte. Man sehe Nr. 97. Nimmt man den enharmonischen Septimen-Accord z. B. aus *C*-moll: *h*, *d*, *f*, *as*, und fügt die erste Stufe als Bass hinzu, so hat man den grossen Septimen-Accord mit der kleinen Sexte, welchen man den *enharmonischen grossen Septimen-Accord* nennen könnte. Nr. 98.

Nimmt man ferner den zweydeutigen Septimen-Accord von *C*-dur, als *h*, *d*, *f*, *a*, und setzt die erste Stufe als Bass hinzu, so entstehet der grosse Septimen-Accord mit der grossen Sexte, welche letztere allezeit in der Oberstimme seyn muss, als ursprüngliche Septime auch hier am stärksten dissonirt, und folglich nichts weniger als eine Consonanz ist. Man könnte ihn ebenfalls den *zweydeutigen grossen Septimen-Accord* nennen. Siehe Nr. 99.

Man probire diese dreyerley Accorde in allen Lagen, und man wird finden, dass die ersten zwey in allen Lagen, der letzte aber nur in der angezeigten einzigen Lage gut ist.

§. 74.

Diese drey Accorde kommen mit und ohne Vorbereitung vor, gemeiniglich aber ist der Bass vorbereitet; z. B. Nr. 100. Ein auffallendes Beyspiel aus einer *Beethovenschen* Sonate steht bey Nr. 101. Es ist eine Art von *Ostinato* (einer Figur in der Composition).

§. 75.

Aus dem *enharmonischen* und *zweydeutigen* Septimen-Accorde entstehet auch ein besonderer *Sept-Nonen-Accord*, wenn man erwähnten zwey Septimen-Accorden die fünfte Stufe der Tonleiter als Bass unterlegt, wie Nr. 102 bey *a* und *b* zu sehen ist. Dieser Sept-Nonen-Accord wird bey liegendem Bass ohne Vorbereitung, wie Nr. 103 bey *a* und *b* zu sehen ist, gebraucht, und unterscheidet sich sehr von einem anden Sept-Nonen-Accorde im 81. §.

Viertes Kapitel.

Von den übrigen Accorden.

§. 76.

Wenn ein oder mehrere Intervalle des Dreyklanges sammt seinen abgeleiteten, und des Septimen-Accordes ebenfalls sammt seinen abgeleiteten verzögert werden, so entstehen eine Menge Accorde, von denen hier nur die vorzüglichsten, die nämlich am öftersten vorkommen, angeführt werden. Die Verzögerung (Retardation) geschieht aber auf folgende Art: bey Nr. 104 unter *a* steht allezeit ein natürlich aufgelöster Satz, unter *b* aber ist solcher mit der Verzögerung vorgestellt. Die Verzögerungen des Basses, die man auch Vorausnahmen (Anticipationen) nennet, kön-

nen oft deutlicher durch einen Strich angezeigt werden, so wie die letzten zwey Beyspiele von Nr. 104 bey Nr. 105 vorgestellt sind. Der Accord von der folgenden Note wird nämlich schon zur vorhergehenden angeschlagen.

§. 77.

Die Verzögerungen, die man auch *Vorhalte* nennet, sind dem Componisten leicht, denn durch dieselben, so wie durch Vorschläge aller Art, die sich von selbst anbieten, verschönert er seine Melodie und Harmonie: dadurch entstehen zuweilen die wunderlichsten Accorde. Der Componist weiss oft nicht, wie er sie beziffern soll. Manchmal ist auch gar keine Möglichkeit da, sie zu beziffern. Oefters leidet der Accord nur eine einzige Lage. Alles dieses soll der Begleiter auf der Stelle treffen, worüber der Componist Zeit gehabt hat, nachzudenken. Welche unbillige Forderung! aber wer fordert das? Diejenigen Componisten, welche, da sie oft selbst nicht wissen, was accompagniren ist, alle Kleinigkeiten beziffern. Der Begleiter soll nur den Sänger unterstützen und im Tone erhalten, folglich ist es nur nothwendig die Hauptzüge anzudeuten, und die Verzierungen dem Sänger allein zu überlassen. In der galanten Musik kommen die Vorschläge von oben und von unten vor, wie bey Nr. 106 zu sehen ist .Wie oft gehet der untere halbe Ton vor den Intervallen her? wie bey Nr. 107 *a;* oder wie bey *b*, wo die wenigste Zeit auf das Intervall kommt; oder wie bey *c*, wo der untere halbe Ton und die obere Stufe dem Intervalle vorausgehet. Bey der Bezifferung sollten nur die Haupt-Accorde angezeigt werden, auf die Art, wie bey Nr. 108 zu sehen ist. Vielleicht kommt die Zeit, wo man auch dem Organisten in der Kirche durch Noten, und nicht durch unzulängliche Ziffern vorschreiben wird, was er zu spielen hat. Wie schön könnte desselben Begleitung vom Componisten manchmal eingerichtet werden, statt dass man sie jetzt sehr oft elend und steif findet. Gemeiniglich sind die Organisten ohne Geschmack, welchem gute Kirchen-Componisten eine ganz andere Richtung geben könnten, freylich nicht durch profane Gaukeleyen, sondern durch solche Musik, wie sie der Kirche und der erhabenen Orgel zukommt.

§. 78.

Der *Nonen-Accord* bestehet aus $\begin{smallmatrix}9\\5\\3\end{smallmatrix}$. Die None ist die Dissonanz und gehet eine Stufe herab; die übermässige None aber gehet hinauf. Beyspiele davon sind bey Nr. 109. Manchmal findet man die None aufwärts aufgelöset wie bey Nr. 120. Man kann als eine Regel annehmen, dass die Dissonanz in denjenigen Ton aufzulösen ist, der

verzögert wird. Beyspiele stehen bey Nr. 111. Die None unterscheidet sich von der Secunde bloss durch die Bezifferung. Die None ist bey allen Accorden, wo sie mit 9 geschrieben wird, Dissonanz: dagegen ist die Secunde, wo sie auch mit 2 geschrieben wird, eine Consonanz, wie bey allen Secunden-Accorden, wo der Bass dissonirt.

Es ist nicht nothwendig, dass der Bass die Auflösung einer Dissonanz abwarte, sondern er kann seinen Gang fort gehen, wie es der Componist für gut findet. Die None kann demnach in allerhand Intervalle sich auflösen. Zur Probe dienet Nr. 112. Bey *a* löset sich dieselbe auf in die Secunde; bey *b* in die Terze; bey *c* in die Quarte; bey *d* in die Quinte; bey *e* in die Sexte; und bey *f* in die Septime.

§. 79.

Der *Quart-Nonen-Accord* bestehet aus $\begin{smallmatrix}9\\5\\4\end{smallmatrix}$. Die Quarte und die None sind die Dissonanzen, und gehen bey der Auflösung herunter. Siehe Nr. 113.

§. 80.

Der *Sext-Nonen-Accord* bestehet aus $\begin{smallmatrix}9\\6\\3\end{smallmatrix}$. Die None gehet als Dissonanz herab. Siehe Nr. 114.

§. 81.

Der *Sept-Nonen-Accord* bestehet aus $\begin{smallmatrix}9\\7\\3\end{smallmatrix}$. Die Septime und die None gehen herab. Siehe Nr. 115.

§. 82.

Der *Quart-Quinten-Accord* bestehet aus $\begin{smallmatrix}8\\5\\4\end{smallmatrix}$. Die Quarte ist die Dissonanz, und gehet herab. Siehe Nr. 116. Im vierten Tact tritt die Quarte im Durchgange frey ein; sie ist nichts als ein Vorschlag.

§. 83.

Der *Quart-Septimen-Accord* bestehet aus $\begin{smallmatrix}7\\4\end{smallmatrix}$, zur vierten Stimme kommt entweder die Quinte oder die Octave. Siehe Nr. 117.

§. 84.

Der *Sext-Septimen-Accord* bestehet aus $\begin{matrix}7\\6\\3\end{matrix}$, wovon die Sexte und die Septime Dissonanzen sind, und herab gehen. Siehe Nr. 118. Er ist von dem *enharmonischen* und *zweydeutigen grossen Septimen-Accorde* im 73. §. sehr unterschieden, indem er die Terze, die andern aber die Secunde und Quarte zur Begleitung haben.

§. 85.

Der *Secund-Quinten-Accord*, $\begin{matrix}5\\2\end{matrix}$ hat zur vierten Stimme entweder die doppelte Secunde, oder die doppelte Quinte, je nachdem die Lage ist; der Bass ist die Dissonanz; die Secunde aber eine Consonanz.

§. 86.

Der *Secund-Quart-Quinten-Accord* $\begin{matrix}5\\4\\2\end{matrix}$, hat ebenfalls die Dissonanz im Bass. Von diesen zwey letzten Accorden sehe man die Beyspiele bey Nr. 104 am Ende.

Fünftes Kapitel.

Von noch einigen nothwendigen Kenntnissen.

§. 87.

Schon im 6. §. ist gesagt worden, dass jede Dur- und Molltonleiter *diatonisch* sey, wenn die Vorzeichnung, und in den Molltonleitern die empfindsame Note beobachtet wird. Dieses vorausgesetzt, nenne ich jeden zufällig erhöhten oder erniedrigten diatonischen Ton, ohne dass man durch denselben in eine andere Tonleiter gehet, *chromatisch. Chromatisch* ist also jede Note, welche wegen ihrer zufälligen Erhöhung oder Erniedrigung nicht zur Tonleiter gehört, und für welche man die diatonische Note setzen kann. Es ist nothwendig dieses zu wissen, um Compositionen zu verstehen. Beyspiele werden die Sache deutlich machen. Ich stelle Nr. 119 den melodischen Satz auf. Ohne

Harmonie bestimmt derselbe nichts. So wie aber bey Nr. 120 die Harmonie dazu kommt, entscheidet sie im dritten Accorde für die *G*-dur- und im fünften Accorde für die *A*-moll-Tonleiter, folglich sind die Noten *fis* und *gis* nicht chromatische, sondern diatonische, das ist wesentlich zu der Tonleiter *G*-dur und *A*-moll gehörige Töne. Setzt man aber die Harmonie, wie bey Nr. 121, so ist *fis* und *gis*, so wie das *dis* im Bass *chromatisch*, denn man kann sich statt *fis f*, statt *gis g* und im Bass statt *dis d* denken, und der Satz ist *diatonisch* wie bey Nr. 122: weil die Tonleiter durch keinen der erhöhten Töne verändert wird.

§. 88.

Bey Nr. 123 stehen mehrere Beyspiele, die bey *a chromatisch*, bey *b* aber *diatonisch* gesetzt sind. Das letzte Beyspiel gehört unter die Orgelpuncte, von denen im 94. §. gesprochen wird, und das vorletzte von *Cherubini* kann nur in der angezeigten Lage seyn, wo *h* gegen *des* eine übermässige Sexte macht; in den andern zwey Lagen aber eine verminderte Terze entstünde. Man versuche es und höre.

Bey Nr. 124 *a* ist ein Beyspiel aus einer Oper von *Cherubini*, welches jemand für so viele Tonleitern, als Dreyklänge darin enthalten sind, erklärte. Bey *b* ist es diatonisch gesetzt. Bey Nr. 125 *a* ist ein chromatisches Beyspiel aus einer Sonate von *Beethoven* in *C*-moll, welches bey *b* diatonisch gesetzt ist.

§. 89.

Auf der vierten Stufe der Molltonleiter kommt häufig ein chromatischer Sexten-Accord vor, wo die Sexte zufällig erniedriget wird. Siehe Nr. 126 bey *a* chromatisch; bey *b* diatonisch. Bey Nr. 127 tritt dieser Satz aus der Tonleiter hinaus, wie der charakteristische Secunden-Accord beweiset, wozu der chromatische Sexten-Accord die Gelegenheit macht.

§. 90.

Auch die übermässige Sexte ist nichts als ein chromatischer Ton, indem man statt derselben die grosse Sexte, wie sie die Tonleiter gibt, substituiren kann. Nr. 128 *a* ist chromatisch; *b* diatonisch. Von der übermässigen Sexte, welche sehr leidenschaftlich klingt, und in Theater- und andern Compositionen gewiss sehr gute Dienste leistet, schreibt *Fux* im *gradus ad parnassum*, dass er ihren Gebrauch nie habe billigen können, und dass er sie anführe um sie zu vermeiden. In ernsthaften Compositionen gewiss sehr richtig gesprochen.

§. 91.

Zu den chromatischen Tönen gehört unstreitig der untere halbe Ton, welcher vor den Intervallen hergehet, wie Nr. 129 zu sehen ist; wo der halbe Ton bey *a* vor der Septime; bey *b* vor der Quinte; bey *c* vor der Terze; und bey *d* vor dem Bass stehet. Alle Compositionen wimmeln davon. Bey Nr. 130 steht ein Beyspiel aus einer Variation von *Beethoven*; und bey Nr. 131 eines aus einer von meinen Sonaten, wo nebst dem unteren halben Tone noch die obere Stufe dem Intervalle voraus gehet.

§. 92.

Das Beyspiel bey Nr. 132 ist unmöglich als chromatisch zu erklären, denn es bestehet, den ersten und letzten Septimen-Accord ausgenommen, aus lauter charakteristischen Septimen-Accorden, wo jedes Intervall diatonisch ist. Ich wiederhole demnach, dass nach meinen Begriffen nur die siebente Stufe jeder Tonleiter die *empfindsame Note* ist, und diese Auszeichnung verdient: alle übrigen zufällig erhöheten Töne aber blosse chromatische Töne sind, welche die Tonleiter nicht ändern. Das *gis* in *A*-moll, das *dis* in *E*-moll u. s. w. ist diatonisch, das ist wesentlich zur Tonleiter gehörig, und nicht chromatisch, wenn auch diese Töne in der Vorzeichnung nicht enthalten sind. Jede andere Lehre von *Chromatik* war mir allezeit dunkel und verwirrt, uud muss es auch jedem Schüler seyn.

§. 93.

Eine *enharmonische* Tonleiter kenne ich ebenfalls nicht, wohl aber enharmonische Accorde, von denen vom 59. bis 68. §. genug geredet worden. Hier nur noch ein Beyspiel Nr. 133 von einer enharmonischen Verwechselung; das *f* bey *a* wird bey *b* in *eis* verwandelt; und bey Nr. 134 stehet die sogenannte *Teufelsmühle*, welche, wie man sieht, aus dem charakteristischen und enharmonischen Septimen-Accorde und dem Quart-Sexten-Accorde bestehet, wobey der Bass immer einen halben Ton steiget. Sie kann auch zurück gespielt werden. Herr Abt Vogler nennt diesen Gang in seinem Handbuche zur Harmonielehre u. s. w. die chromatische Leiter, von der ich aber als Leiter keinen Begriff habe.

§. 94.

Einen *Orgelpunct* nennt man, wenn der Bass auf der ersten oder fünften Stufe mehrere Tacte hindurch liegen bleibt, die Harmonie aber ihren Gang fortgehet. Diese Orgelpuncte sind nicht immer möglich zu beziffern, weil

bisweilen die einfachsten Accorde gegen den immer liegen bleibenden Bass die wunderlichste Gestalt bekommen. Wenn der Componist unvernünftig genug ist, solche unverständliche Sachen zu beziffern, so hat der Organist das Recht, die Harmonie unbegleitet vorüber gehen zu lassen, wie schon von *Emanuel Bach* gelehret worden. Wenn aber doch ein Accompagnement nothwendig seyn sollte, so könnte die unterste Mittelstimme auf die Art, wie bey Nr. 135 beziffert werden, wo die Accorde sodann deutlich sind.

§. 95.

In der galanten Schreibart kommen viele Stellen bey einem liegen bleibenden Tone mit lauter Terzen vor, welche durch die Versetzung auf dreyerley Art erscheinen können, nämlich der bleibende Ton kann in jede Stimme versetzt werden, wie bey Nr. 136. Werden die Terzen in Sexten verwandelt, so entstehen noch drey Versetzungen, wie bey Nr. 137. Mit eingemischten chromatischen Tönen; wie bey Nr. 138; und mit syncopirten Noten bey Nr. 139. Diese Stellen sind alle nur dreystimmig.

§. 96.

Der *Durchgang* ist *regelmässig* und *unregelmässig*. Der regelmässige Durchgang ist, wenn von zwey oder mehreren Bassnoten nur die erste einen Accord bekommt, wie bey Nr. 140. Man nennet die Noten, die keinen besonderen Accord bekommen, *durchgehende* Noten. Der unregelmässige Durchgang aber ist, wenn der Accord der zweyten Note zur ersteren angeschlagen werden muss. Man nennt dieses *Wechselnoten*, und zeigt sie am bequemsten durch einen Querstrich an, wie Nr. 141. Auch die Melodie hat ihre durchgehenden und Wechselnoten. Ein Beyspiel bey Nr. 142 von regelmässigem, und bey Nr. 143 von unregelmässigem Durchgange.

§. 97.

Die Begleitung nennet man *eng*, wenn die Stimmen so nahe beysammen liegen, dass die rechte Hand sie allein spielt, und die linke sich bloss mit dem Basse beschäftiget, welches das gewöhnliche Accompagnement ist; oder *zerstreut*, wenn die Stimmen unter beyde Hände vertheilt sind. Man darf nur den Alt von dem Beyspiele bey Nr. 144 *a* eine Octave tiefer setzen, wie bey *b*, so hat man das getheilte oder zerstreute Accompagnement. Die *vermischte* Begleitung wird aus der *engen* und *zerstreuten* zusammen gesetzt.

§. 98.

Die *Modulation* bestehet in der Mischung verschiedener Tonleitern. Ein Stück, aus einem Tone gesetzt, würde uns bald zum Ekel werden, wenn es nicht in andere Tonleitern überginge. Durch die *charakteristischen* und *enharmonischen* Accorde kennet man allezeit die Tonleiter, weil sie eine gewisse Stufe in derselben haben, das Stück mag in verwandte oder entfernte Tonleitern ausweichen. Die verwandten Tonleitern stehen mit der Haupttonleiter, in welcher das Stück anfängt und endigt, in so naher Verbindung, dass sie alle Augenblicke zu Gebote stehen. Ich habe zum Beyspiele den ersten Theil einer Menuet von 8 Tacten hergesetzt, wo alle fünf verwandten Tonleitern angebracht sind, wie bey Nr. 145 zu sehen ist. Man stosse sich daran nicht, dass die Menuet mit dem charakteristischen Secunden-Accorde anfängt; man gebe nur bey Compositionen Acht, und gewöhne sich über alles zu denken, so wird man mehrere Entdeckungen machen.

§. 99.

Zum Beschluss rathe ich einem jeden Generalbass-Schüler, jede Dur- und Molltonleiter nach dem Schema im 50. §. von Stufe zu Stufe, wie das Muster bey Nr. 146 zeiget, und zwar in allen Lagen durchzugehen, oder auch bald diese bald jene Stufe sich zu wählen, und die charakteristischen und enharmonischen Accorde mit ihrer natürlichen Auflösung zu üben, wie im 51. 53. 54. 55. und 62. §. gelehret worden. Wenn dieses geschehen, so mache man den Versuch nicht nur in verwandte, sondern auch in entfernte Tonleitern auszuweichen, und benützte das, was im 56. 63. 64. 65, 66. und 68. §. gesagt worden. Es verstehet sich aber von selbst, dass man auf die nämliche Art, wie man von *C* in alle übrigen Tonleitern gehen kann, auch von *Cis*, *D*, *Es*, *E*, u. s. f. in alle übrigen Tonleitern ausweichen könne. Durch eine solche Uebung lernt man nicht nur die Verbindung der Tonleitern unter sich genau kennen, sondern man erlangt nach und nach eine Fertigkeit auf eine gewisse Art zu fantasiren, wenn die Accorde auch nur bloss arpeggirt werden: gibt man sich über diess noch die Mühe, wenn es eine ist, die Melodie zu beobachten, und die Figuren derselben, wie sie auf die Accorde in Compositionen gebauet sind, aufmerksam zu betrachten und zu dechifriren, so vermehret man seine Kenntnisse mit jedem Tage, und das Vergnügen an Musik und der Genuss derselben wird dadurch ausserordentlich erhöhet.

I n h a l t.

E r s t e s K a p i t e l.

Z w e y t e s K a p i t e l.

D r i t t e s K a p i t e l.

V i e r t e s K a p i t e l.

F ü n f t e s K a p i t e l.